

Archiv für Musikwissenschaft

59. Jahrgang • 2002

Franz Steiner Verlag



HERAUSGEGEBEN VON
Albrecht Riethmüller

IN VERBINDUNG MIT
Reinhold Brinkmann, Ludwig Finscher,
Hans-Joachim Hinrichsen,
Wolfgang Osthoff, Wolfram Steinbeck

16778
2002

2 28

Inhalt des 59. Jahrgangs

RUDOLF BOCKHOLDT, Über die Vorteile der Wahrnehmung einer materielosen Zeitgliederung in der Musik	1
ROLF DAMMANN, Nachtrag zu Manetti	310
JOHANNES C. GALL, Hanns Eislers Musik zu Sequenzen aus <i>The Grapes of Wrath</i> . Eine unbeachtete Filmpartitur	60, 81
FRIEDRICH GEIGER, Die „Goebbels-Liste“ vom 1. September 1935. Eine Quelle zur Komponistenverfolgung im NS-Staat	104
KADJA GRÖNKE, Čajkovskijs Liza (<i>Pikovaja dama</i>) – eine Projektionsfigur	167
MICHAEL HEINEMANN, <i>Oberon</i> : Tonkünstler Webers Traum	298
HANS-JOACHIM HINRICHSEN, Das „Wesentliche des Kleist'schen Dramas“? Zur musikdramatischen Konzeption von Othmar Schoecks Operneinakter <i>Penthesilea</i> ..	267
MARTIN JIRA, E. T. A. Hoffmanns deutsche Übersetzung von Gasparo Spontinis <i>Oper Olimpia</i>	186
KORDULA KNAUS, Einige Überlegungen zur Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft	319
MICHAEL MAIER, »Mine ear is much enamoured of thy note«. Musikalische Grundbegriffe in Shakespeares <i>A Midsummer Night's Dream</i>	33
ALBRECHT RIETHMÜLLER, Das „Problem Mendelssohn“	210
ECKHARD ROCH, Zwischen Geist und Materie. Grundlagen des musikalischen Materialbegriffes in Philosophie und Rhetorik	136
HARTMUT SCHICK, Musikalische Konstruktion als musikhistorische Reflexion in der Postmoderne. Zum 3. Streichquartett von Alfred Schnittke	245
MANFRED HERMANN SCHMID, „Il orrendo <i>sol bemolle</i> “. Zum Streichquartett von Giuseppe Verdi	222
DIETER TORKEWITZ, Unbekannte Paläofränkische Neumen aus Werden a. d. Ruhr	51
STEFAN ULRICH, Erik Saties <i>Sports et divertissements</i> : Ton, Bild, Wort	113
 Die Verfasser der Beiträge	 78, 165, 244, 330
Eingegangene Bücher	79, 166 , 331
Namen- und Sachregister des 59. Jahrgangs	333

Musikalische Konstruktion als musikhistorische Reflexion in der Postmoderne

Zum 3. Streichquartett von Alfred Schnittke*

von

HARTMUT SCHICK

With its extremely heterogeneous thematic material of open citations and hidden monograms of Lasso, Beethoven, and Shostakovich, Schnittke's Third String Quartet (1983) appears to be a typical post-modern work. Yet its material is as much the result of strict "developing variation" as the starting point for complex reflections on music history, for the musical quotes comment on each other and refer to other works as well. In this article, the quartet is interpreted as a three-fold, "audible" essay on music history—the first concerning Schnittke's own musical physiognomy and his earlier work, the second on the development of the string quartet from late Beethoven through Webern and Bartók up to Shostakovich, and the third on the scope of Western polyphony ranging from the sixteenth century through to the counterpoint of Bach and Beethoven and on to dodecaphonic and quartertone music. The archaic dis-cant clausula which opens the work can be seen, in this context, as the germinating cell of modern music. Thus, Schnittke's music recognizes the phenomenon of leading-tone alterations in Renaissance music around 1500 already as being the "genetic code" that led to the gradual dissolution of diatonic harmony and tonality, which has characterized the history of Western music over the past several centuries.

Die Musikwissenschaft, zumal die deutsche, tat und tut sich schwer mit der musikalischen Postmoderne, und besonders mit ihrem erfolgreichsten Exponenten, dem 1934 geborenen und 1998 verstorbenen, deutsch-russisch-jüdischen Komponisten Alfred Schnittke. Zu seinem umfangreichen musikalischen Werk, das ihn in den Neunzigerjahren zum wahrscheinlich weltweit meistaufgeführten lebenden Komponisten machte, gibt es bis heute kaum mehr Analysen als beispielsweise allein zu Luigi Nonos Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* von 1980. Der (nach den Maßstäben für Neue Musik) phänomenale Erfolg seiner Musik beim Publikum macht Schnittke in den Augen der Fachleute wohl ebenso mangelnder Seriosität verdächtig wie die scheinbare Bedenkenlosigkeit, mit der Schnittke in seiner Musik Tonfälle und Stile unterschiedlichster Provenienz miteinander mischt und dabei nicht einmal davor zurückschreckt,

* Der Beitrag stellt die überarbeitete, etwas erweiterte und mit Anmerkungen versehene Fassung eines Vortrags dar, den der Verfasser am 23. Januar 2002 an der Universität München als öffentliche Antrittsvorlesung gehalten hat.

Idiome aus halbseidener Unterhaltungsmusik in den anspruchsvollsten Gattungen zu verwenden. Mit seiner „Polystilistik“ bedient sich der Komponist seit seiner 1968 in der 2. Violinsonate *Quasi una sonata* vollzogenen Abkehr von der Avantgarde scheinbar wahllos aus dem vielzitierten „Gemischtwarenladen“, als der sich die Musikgeschichte nach der Aufgabe der Idee einer perpetuierbaren Avantgarde darbietet. Damit setzt sich seine Musik freilich dem Verdacht aus, dass die für die Moderne essentiellen Qualitäten einer internen Logik und Plausibilität der musikalischen Ereignisse ebenso wie die Einheit des Werkes auf der Strecke bleiben.

Charakteristisch für eine solche skeptische Sicht sind die beiden auf Schnittke eingehenden Stellen im jüngst erschienenen 4. Band von Helga de la Mottes *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*. Dort wird einmal der Musik Schnittkes die „integrative, ganzheitliche Art und Weise“ gegenübergestellt, mit der Sofia Gubaidulina höchst unterschiedliche Stile verwende: „Herrscht bei Schnittke die Montage vor, die die Divergenz der Bestandteile nicht verschleiert, so entsteht bei Gubaidulina ein neues harmonisches Ganzes“¹. Und im Anschluss an eine Analyse von Schnittkes 3. Streichquartett wird der postmoderne Charakter dieser Musik (wiederum latent defizitär) folgendermaßen zusammengefasst: „Das Insistieren auf dem Vorrang von Form und Beziehung gegenüber Klang ist für die Moderne typisch. Der Polystilismus aber ist postmodern: Obwohl die Sonatenform Einheit stiftet, stehen die Stilzitate einander fremd gegenüber“². Das Gegenteil lässt sich, wie ich meine, zeigen, gerade bei diesem Werk. Postmodern ist, so erweist sich bei genauerem Hinsehen, weniger die Konstruktion als die Reflexivität der Musik. Diese Reflexivität aber ist derart vielschichtig und komplex, dass sich der Gedanke an eine „Neue Einfachheit“ – jenes Etikett, mit dem in den Achtzigerjahren auch Schnittkes Musik belegt wurde – von vornherein verbietet und im Vergleich eher manche Werke der musikalischen Avantgarde „einfach“ konstruiert wirken, trotz ihrer viel avancierteren Klanglichkeit.

*

Unter den vier Streichquartetten von Alfred Schnittke ist das dritte, entstanden im Jahr 1983 als Auftragswerk der Gesellschaft für Neue Musik Mannheim und 1984 dort vom Eder-Quartett uraufgeführt³, sicherlich dasjenige, das am meisten den landläufigen Vorstellungen von postmoderner Kunst entspricht: Es holt sein Material und seine Tonfälle bedenkenlos aus der näheren und fernerer Musikgeschichte, arbeitet sogar mit echten Zitaten – was bei Schnittke sonst eher selten vorkommt –, wildert also regelrecht in der Musikgeschichte, scheinbar mit jener „postmodernen Beliebigkeit“, die als Ausdruck in unseren alltäglichen Sprachgebrauch eingedrungen ist.

¹ Gregor Schmitz-Stevens, *Musik als Botschaft*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975-2000*, hg. von Helga de la Motte, Laaber 2000 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 4), S. 77.

² Friedemann Kawaohl, *Kammermusik zwischen Moderne und Postmoderne*, ebd., S. 142.

³ Die gedruckte Partitur erschien 1984 in der Universal Edition, Wien und London (Philharmonia Taschenpartituren 522).

Beispiel 1: Alfred Schnittke, 3. Streichquartett, Beginn (©1984 by Universal Edition A. G. Wien, mit freundlicher Genehmigung)

Dass diese Musik nicht im Sinne Adornos dem „Stand des Materials“ im ausgehenden 20. Jahrhundert entspricht, sieht sogar derjenige, der keine Noten lesen kann. Das Werk beginnt mit drei Zitaten, die unter den Noten mit Klammern markiert sind und, wie in einem wissenschaftlichen Aufsatz, mit verbalen Quellenangaben als Zitate gekennzeichnet sind (Beispiel 1).

Die ersten vier Takte stammen – so behauptet Schnittke hier jedenfalls – aus dem *Stabat mater* von Orlando di Lasso, einer 1585 in München publizierten Komposition für zwei vierstimmige Chöre⁴. Es folgt in den Takten 5-7 das berühmte Thema der *Großen Fuge* für Streichquartett op. 133 von Ludwig van Beethoven, klanglich nur leicht verfremdet durch das dissonante Liegenbleiben der Töne. Den Schluss des Zitatensreigens bildet mit den Tönen *d-es-c-h* das viertönige Monogramm von Dmitrij Schostakowitsch, eine Formel, die Schostakowitsch selber bekanntlich in mehreren Werken verwendet hat, wenn auch melodisch etwas anders, nämlich ohne Wechsel der Oktavlage. Am prominentesten erscheint das DSCH-Motiv bei Schostakowitsch in seinem 8. Streichquartett in c-Moll, das der Komponist 1960 in Dresden „im Gedenken an die Opfer des Faschismus und des Krieges“ schrieb, wie es in der Partitur heißt, insgeheim aber offenbar sich selbst und seinem eigenen Gedächtnis gewidmet hatte⁵. In diesem Quartett, das mit seiner Vielzahl von Zitaten überwiegend aus dem eigenen Oeuvre deutlich autobiographischen Charakter hat⁶, wird das DSCH-Motiv zur thematischen Grundsubstanz aller Sätze, beginnend schon mit den ersten Takten, wo Schostakowitsch aus dem DSCH-Motiv ein imitatorisches Exordium in der Art der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts gestaltet (Beispiel 2).

The image shows the first page of a musical score for a string quartet. It is labeled 'Largo' and has a 3/4 time signature. The key signature has two flats. The instruments are Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music is written in a complex, imitative style with various dynamics like 'p' (piano) and 'poco espresso' (poco espressivo). There are also some markings like 'solo' and 'poco'.

Beispiel 2: Dmitrij Schostakowitsch, 8. Streichquartett, Beginn (© 1961 by Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, mit freundlicher Genehmigung)

⁴ *Orlandi Lassi ... sacrae cantiones ... Quatuor vocum*, München: Adam Berg 1585. Inzwischen ediert in: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, Neue Reihe 23, hg. von Peter Bergquist, Kassel u. a. 1993, S. 143-164. Schnittke wird das Werk kennen gelernt haben in der Eulenburg-Ausgabe: Orlando di Lasso, *Stabat Mater für Doppelchor in acht Stimmen*, hg. von István Homolya, Budapest und Zürich 1974 (wo die Notenwerte halbiert wiedergegeben werden).

⁵ Vgl. Krzysztof Meyer, *Dmitrij Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*. Aus dem Polnischen von Nina Koszłowski, Mainz 1998, S. 402f., und den dort zitierten Brief Schostakowitschs an Isaak Glikman.

⁶ Vgl. dazu besonders Kadja Grönke, *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostakovič*, mschr. Diss. Kiel 1993, S. 209-225.

Nicht nur an alte kirchenmusikalische Modelle aber knüpft Schostakowitsch mit diesem Exordium an, er stellt sein in Deutschland geschriebenes Werk zugleich unmissverständlich in die Tradition des deutsch-österreichischen Streichquartetts, entspricht die Faktur des Beginns doch exakt dem Anfang von Ludwig van Beethovens spätem a-Moll-Quartett op. 132: Auch dort wird eine (ganz ähnliche) Viertonformel jeweils imitatorisch durch die Stimmen geführt, in aufsteigender Folge und mit halben Noten rhythmisiert⁷ – wobei die Ähnlichkeit noch größer wird, wenn man sich in der Monogramm-Formel von Schostakowitsch die Töne *c* und *h* hochoktaviert denkt: Dann wird die DSCH-Formel intervallisch fast identisch mit Beethovens Viertonmotiv.

Das Viertonmotiv vom Beginn des Beethoven'schen a-Moll-Quartetts op. 132 ist natürlich seinerseits beinahe identisch mit dem Beginn des Themas von Beethovens *Großer Fuge* op. 133, das Schnittke im fünften Takt seines 3. Streichquartetts zitiert, und es ist überhaupt die Formel, die ja unterschwellig die Thematik von Beethovens Quartetten op. 130 bis 133 durchzieht. Insofern spannt Schnittke hier mit dem Beethoven-Thema und der DSCH-Formel zwei Motive zusammen, die schon Schostakowitsch – wenn auch auf andere Weise – zueinander in eine Beziehung gesetzt hat. Man kann das durchaus so verstehen, dass sich Schnittke hier in eine Gattungstradition stellt: eine Gattungstradition, die von den Streichquartetten des späten Beethoven über die davon geprägten Quartette von Schostakowitsch zu Schnittke selber führt (der sein Verhältnis zu Schostakowitsch einmal mit den Worten beschrieb: „Ich bin zweifellos sein Nachfolger, ob ich es nun will oder nicht“)⁸.

Merkwürdig schief aber und beinahe ironisch gebrochen ist die Relation zwischen diesen beiden Zitaten und den allerersten Takten. Während die Themen von Beethoven und Schostakowitsch jeweils motivische Keimzellen für berühmte Streichquartette darstellen, stammt das Lasso-Zitat vom Beginn aus einer ganz anderen Sphäre. (Argumentieren ließe sich immerhin, dass Schnittke damit auf andere Weise ebenfalls jene Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts heraufbeschwört, die Beethovens und Schostakowitschs archaisierend-kontrapunktische Exordien durchscheinen lassen.) Es ist nicht einmal ein x-beliebiges Thema, ein Soggetto, sondern ein musikalisches Nichts, dem hier unverdientermaßen die Ehre des Zitiertwerdens zufällt – zwei vierstimmige Ka-

⁷ Eine Beziehung zu Beethovens op. 132 scheint mir näherliegend als ein Verweis auf Beethovens op. 131 und 133 sowie auf Bachs cis-Moll Fuge aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Claviers*, wie ihn Kadja Grönke hier sieht (ebd., S. 210 f.).

⁸ Alfred Schnittke, *Über das Leben und die Musik. Gespräche mit Alexander Iwaschkin*. Aus dem Russischen von Irene Ueberwolf, München und Düsseldorf 1998, S. 105. Schostakowitschs 8. Streichquartett scheint Schnittke in besonderer Weise als Modell für einen postmodernen Umgang mit der musikalischen Tradition empfunden zu haben. So schreibt er in seinem kurzen Artikel über Schostakowitsch *Krugi vliyaniya* [Einfluss-Sphären]: „The Eighth and Fourteenth Quartets and the Fifteenth Symphony are the most original landmarks in time where the past enters into new relations with the present, invades musical reality, like the ghost of Hamlet's father, and reshapes it“ (in: *D. Shostakovich: Stat'i materiali*, hg. von Grigoriy Shneyerson, Moskau 1976, S. 223f., in Übersetzung zit. nach Alexander Ivashkin, *Shostakovich and Schnittke: the erosion of symphonic syntax*, in: *Shostakovich Studies*, hg. von David Fanning, Cambridge 1995, S. 254).

denzformeln, wie sie im 16. Jahrhundert jeder Kleinmeister tausendfach geschrieben hat. Während die erste Wendung wenigstens noch einen Anflug von Originalität hat durch die trugschlüssige Wendung zur IV. Stufe *c* anstelle des eigentlich ankadenzierten *g*, ist die folgende Kadenz nach *d* eine vollkommen stereotype Lehrbuch-Klausel. Noch schlimmer: Die Takte 3 und 4 stammen – entgegen Schnittkes Markierung – nicht einmal von Orlando di Lasso, jedenfalls erscheint die Stelle so nirgends in seinem *Stabat mater*. Nur die ersten beiden Takte sind tatsächlich Zitat. Die Kadenz erklingt – an durchaus unscheinbarer Stelle – bei Lasso in Mensur 22 des Versus I (Beispiel 3), gesungen vom 1. Chor zum Wort „dolentem“. (Der Herausgeber der von Schnittke wohl benutzten, die Notenwerte halbierenden Ausgabe⁹ ergänzt hier die beim Singen übliche Hochalteration der 7. Stufe *f* zum Leitton *fis* mit darüber gesetzten Kreuzen. Wir werden auf dieses Moment der Leittonalteration noch zurückkommen.)

The image shows a musical score for Orlando di Lasso's *Stabat mater*, Versus I, M. 20. The score is written in mensural notation on four staves. The lyrics are: "tem et do - len - tem, per - trans - i - vit, tri - stan - tem et do - len - tem, per - trans - i - vit gla - di - us, et do - len - tem, per - trans - i - vit gla - di -". The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a sharp sign (#) above them.

Beispiel 3: Orlando di Lasso, *Stabat mater* (1585), Versus I, M. 20 (Notenwerte halbiert)

An späterer Stelle in seinem Quartett (T. 46-48) zitiert Schnittke – diesmal ohne Quellenangabe – dann noch eine zweite Kadenz nach *g* aus Lassos *Stabat mater*, die allererste Kadenz des Werkes, gesungen zum Wort „dolorosa“.

Am Beginn von Schnittkes Streichquartett ist nun das DSCH-Motiv keineswegs das einzige musikalische Monogramm, das erklingt. Auch die Namen der mit musikalischen Zitaten vertretenen Komponisten Lasso und Beethoven erscheinen – was in der einschlägigen Literatur¹⁰ bisher übersehen wurde – mit den entsprechenden Tonbuchstaben musikalisiert in den Noten. Die beiden Violinen spielen ab Takt 11 mit der Tonfolge *a-d-d-a-es-as* die in Töne umsetzbaren Buchstaben des Namens *Orlando di Lasso*. Der noch folgende Abschlusston *as* ist strenggenommen überflüssig. Er verdeutlicht immerhin den Klang des Namens *Lasso* durch den sprechenden Laut „as“, könnte

⁹ Vgl. Anm. 4.

¹⁰ Neben Kawohl (wie Anm. 2) v. a. Hugh Collins Rice, *Further Thoughts on Schnittke*, in: *Tempo* 168 (1989), S. 12-14.

aber auch Chiffre für den Komponistennamen *Alfred Schnittke* sein, dessen Initialen „A“ und „S“ sich ja im Tonnamen *as* verbinden. Abgesehen davon ist der Ton aber auch musikalisch-strukturell unverzichtbar, wie wir noch sehen werden.

In den Takten 15 und 16 folgt – wiederum durch Akzente über jedem Ton hervorgehoben – das musikalische Monogramm des Namens *Ludwig van Beethoven* mit den Tönen *d-g-a-b-e-h*. Die Faktur der Stelle entspricht genau derjenigen des Themenzitats aus Beethovens *Großer Fuge* in Takt 5: Die vier Instrumente spielen unisono und so, dass jeder Ton liegen bleibt, die Töne also akkumulieren und die Melodie sich schrittweise in einen dissonanten Akkord verwandelt. (Das Schluss-„e“ von „Beethoven“ wird wohl nicht berücksichtigt, weil es ohnehin schon präsent ist, aber auch aus strukturellen Gründen: Für die Verarbeitung ist, wie sich zeigen wird, der Umstand konstitutiv, dass das Motiv gerade sechs verschiedene Töne hat.) In einer jüngst erschienenen Analyse wird dieses Thema übrigens nicht auf Beethoven, sondern auf Schnittke selber bezogen, nämlich als Chiffre des „kompositorischen Ichs“ verstanden, was dann fatale Folgen für die Deutung des ganzen Werkes hat¹¹.

Wer mit Schnittkes Schaffen vertraut ist, wird nun hier ein Monogramm noch vermissen, das seit der 2. Violinsonate in kaum einem von Schnittkes Werken völlig fehlt, in einigen sogar eine zentrale Rolle spielt: das BACH-Motiv. Schnittke selber hat mehrfach betont, dass sein ganzes Schaffen Johann Sebastian Bach verpflichtet sei: „Mein ganzes Leben lang“, sagte er 1989 in einem Interview, „verbeuge ich mich in allen meinen Stücken vor diesem Namen, dem Zentrum der Musik. Alles was vor Bach und nach Bach passierte, ist eine Weiterentwicklung dessen, was bei ihm schon da ist. Das ist das Zentrum, das ich nicht verlieren kann (...)“¹².

Hier in Schnittkes 3. Quartett erscheint das BACH-Motiv nirgends offen, aber doch latent: Seine Krebsgestalt *h-c-a-b* erklingt in den Takten 6 und 7 in den letzten vier Tönen des Beethoven'schen Fugenthemas. (Zu vermuten ist, dass dies schon von Beethoven selber als Reverenz an den großen Meister der Fugenkomposition intendiert war). Da diese vier Töne in den Unterstimmen liegen bleiben, wird das BACH-Monogramm in den Takten 7 und 8 zum Akkord vertikalisiert, wird so zum Begleitklang, über dem dann die Geigen das DSCH-Monogramm einführen. Das kann man durchaus symbolisch und selbstbezüglich nehmen: Bach und Schostakowitsch, die für Schnittke mit Abstand wichtigsten Leitfiguren der Musikgeschichte, werden klanglich miteinander verschränkt oder verschmolzen, was umso näher liegt, als ja beide Monogramme zur Hälfte – mit den Tönen *c* und *h* – ohnehin deckungsgleich sind. (Dezidiert miteinander

¹¹ Friedemann Kawohl, *Kammermusik zwischen Moderne und Postmoderne* (wie Anm. 2), S. 140-142. In analoger Weise versteht auch Hans-Joachim Wagner dieses Thema „quasi als Schnittke-Thema“ (in: *Kammermusikführer*, hg. von Ingeborg Allihn, Stuttgart, Weimar und Kassel 1998, S. 534).

¹² *Verschiedene Einflüsse und Richtungen. Alfred Schnittke im Gespräch mit Tatjana Porwoll*, in: *MusikTexte* 30, Juli / August 1989, S. 28. Vgl. auch Schnittkes Äußerungen dazu in: Joachim Hansberger, *Alfred Schnittke im Gespräch über sein Klavierquintett und andere Kompositionen*, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 7, 1982, S. 44-50, bes. S. 48.

kombiniert hat Schnittke die beiden Formeln BACH und DSCH in seinem 1975 komponierten *Präludium in Memoriam D. Schostakowitsch* für 2 Violinen oder Violine und Tonband.)

Wer nicht die Noten zur Hand hat, wird dieses Spiel mit Komponistenmonogrammen gewiss nicht wahrnehmen. Man kann bei der Analyse aber auch ganz davon absehen und wird trotzdem feststellen, dass das vermeintliche Sammelsurium von Zitaten und Monogramm-Formeln, das die erste Partiturseite bietet, auch rein musikalisch einer eigenen Logik folgt. (Lassen wir die ersten vier Takte dabei zunächst einmal außer Betracht.)

Das Beethoven'sche Fugenthema besteht in motivischer Hinsicht zunächst einmal aus einer Viertonformel, die sequenziert wird: Die Intervallfolge Halbtonschritt, großer Sextsprung und fallender Halbtonschritt wird einen Halbton höher wiederholt und zugleich variiert, indem der zweite Halbtonschritt umgekehrt wird. Die sich anschließende Zitatformel DSCH scheint das Beethoven-Thema ganz organisch fortzuspinnen (dadurch dass Schnittke sie oktavierend aufspreizt), mit der gleichen Folge von höher ansetzendem Halbtonschritt, großer Sexte und einem fallenden Halbtonschritt, der nun intervallisch zur großen Septime umgekehrt wird.

Das Lasso-Monogramm von T. 11f. hat damit scheinbar wenig zu tun, jedenfalls wenn man es als Tonfolge *a-d-d-a-es-as* wahrnimmt. Schnittke aber verteilt diese Töne so auf die beiden Violinen, dass der strukturelle Zusammenhang offenbar wird, der zumindest unterschwellig vorhanden ist: Das sechstönige Motiv enthält nur vier verschiedene Töne, und die ergeben – so wie Schnittke sie auf die beiden Geigen verteilt – zwei gegenläufige Halbtonschritte im Abstand eines Tritonus: nämlich den aufsteigenden Halbtonschritt *d-es* und den fallenden Halbtonschritt *a-as*. (Die alternative Sichtweise der Intervallik als zwei Quartan im Tritonusabstand, *a-d* und *es-as*, die unmittelbar anschließend auch von den Unterstimmen in Gegenrichtung dargestellt wird, wird sich dann für den 2. Satz als konstitutiv erweisen.)

Zwei in ihrer Richtung gegenläufige Halbtonschritte, getrennt durch ein größeres Intervall: Das ist genau die Struktur, aus der sowohl das Beethoven'sche Fugenthema als auch das DSCH-Motiv gebildet sind. Und auf das DSCH-Motiv in Schnittkes Formulierung verweist auch der Schluss des Lasso-Monogramms in Takt 12: Der fallende Halbtonschritt *a-as* ist hier in der 1. Violine genau so zur großen Septime umgeklappt, wie bei der DSCH-Formel in Takt 8 der fallende Halbtonschritt *c-h* zur Septime aufwärts umgekehrt ist. Die scheinbar so mechanisch aus dem Namen *Orlando di Lasso* gewonnene Tonfolge *a-d-d-a-es-as* wird also im Satz selber eingeführt als Struktur, die ihren Keim in den ersten vier Tönen des Beethoven'schen Fugenthemas hat und daraus nach Prinzipien der entwickelnden Variation gewonnen ist, mit dem DSCH-Monogramm als Zwischenstadium.

Kaum anders ist die Situation beim Beethoven-Monogramm der Takte 15/16: Es füllt mit seinen in aufsteigender Folge gespielten Tönen *d-g-a-b-e-h* exakt den Ambitus aus, den das DSCH-Motiv in Schnittkes gespreizter Fassung hat, beginnend mit dem eingestrichenen *d* und endend auf dem zweigestrichenen *h*. Das Beethoven-Monogramm

deckt sich also passgenau mit der Silhouette des Schostakowitsch-Monogramms. Die Einzelintervalle der Melodie wiederum greifen Elemente des Lasso-Monogramms auf: den eröffnenden Quartsprung (*d-g* gegenüber *a-d* in T. 11) und den expressiven Tritonussprung in der Mitte des Motivs (*b-e* im Beethoven-Monogramm als Gegenstück zum *a-es* von T. 12). Damit erweist sich im musikalischen Prozess die aus Beethovens Namen gebildete Sechstonfolge geradewegs als Synthesegestalt und als Zielpunkt einer in Takt 5 begonnenen motivischen Entwicklung.

Eine Frage aber stellt sich immer noch: Welche Funktion spielt bei alldem das Lasso-Zitat der ersten zwei Takte (das ja schließlich das Lasso-Monogramm in T. 11 erst motiviert)?

Es wurde schon erwähnt, dass die zweite Kadenzformel von Schnittke selber hinzugefügt worden und durchaus nicht Lassos *Stabat mater* entnommen ist. Schnittke brauchte also eine doppelte Formel, wie er sie in dieser Zusammenstellung bei Lasso gar nicht finden konnte. Erst in dieser Doppelung ergibt sich auch eine Brücke von der Melodik der Kadenzformeln zu dem, was folgt. So nämlich, wie im Beethoven'schen Fugenthema, im BACH-Motiv, in der DSCH-Formel und im Lasso-Monogramm jeweils zwei Halbtonschritte, verbunden durch ein größeres Intervall, einander korrespondieren, so stehen auch in der Oberstimmenmelodik der beiden Kadenzformeln einander jeweils zwei melodische Halbtonschritte gegenüber – und niemand wird bestreiten, dass der Halbtonschritt die Quintessenz jeder Kadenz ist. Eine solche analoge Konstellation von zwei gegeneinander verschobenen Halbtonschritten ist in der Melodik der Anfangstakte gleich mehrfach präsent: In den beiden Diskantklauseln von 1. und 2. Violine als strukturelle Viertonkonstellation *fis-g-cis-d*, oder auch in der 1. Violine allein als Konstellation *fis-g-e-f*. Darüber hinaus besteht der Tonvorrat der Oberstimme aus vier chromatisch benachbarten Tönen, die eine kleine Terz füllen, nicht anders als die BACH-Formel, die letztlich die Wurzel von all dem zu sein scheint, was die erste Partiturseite an Motivbildungen präsentiert.

Nun bezieht sich der Beginn des Quartetts nicht nur zitierend auf Lasso. Er ähnelt mit seiner – bei Lasso so nicht zu findenden – doppelten Kadenz auch sehr auffällig dem Anfang von Schnittkes Klavierquintett. Auch dort steht, 11 Jahre vor dem 3. Streichquartett geschrieben, am Anfang eine doppelte Kadenzwendung (Beispiel 4).

Im Klavierquintett handelt es sich nicht um ein Zitat, sondern um eine eigene, archaisierende, aber dissonant verfremdete Pseudo-Kadenz mit einer chromatisch verengten Diskantklausel. Auch harmonisch, in der Vertikalen, ist diese Doppelkadenz chromatisiert: Sie beginnt bitonal in C-Dur und cis-Moll gleichzeitig und mündet in Takt 3 in ein übereinandergeblendetes g-Moll und G-Dur, der Grundtonalität des Werkes. (Der 2. Satz ist dann ein Walzer in g-Moll über das BACH-Motiv – ein Motiv, das mit seinen Ecktönen *b* und *h* jeweils das Changieren zwischen Dur- und Mollterz über dem Grundton *g* begründet. Wobei sich dieser Klavierquintett-Walzer wiederum auf einen Satz von Schostakowitsch bezieht: den g-Moll-Walzer über DSCH in dessen bereits erwähntem 8. Streichquartett. Dort überblendet in analoger Weise der Ton *h* aus dem Monogramm-Motiv – DSCH – ständig die Mollterz *b* der Grundtonart g-Moll.)

The image shows the beginning of Schnittke's Klavierquintett. It consists of five staves: Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, and Klavier. The tempo is marked 'Moderato'. The piano part is highly complex, featuring many accidentals and dynamic markings such as *pp*, *pppp*, and *pp*. There are also 'rit.' markings. A specific instruction is given: '*) stumm anschlagen / press without sound' with a circled '8' below it.

Beispiel 4: Schnittke, Klavierquintett, Beginn (©1976 by Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg, mit freundlicher Genehmigung)

In Schnittkes 3. Streichquartett ist die Grundtonalität ebenfalls auf *g* fundiert – nach *g* will schon die Lasso-Formel, mit der das Quartett beginnt, kadenzieren, G-mixolydisch ist die Tonart von Lassos *Stabat mater*, und der 2. Satz des Quartetts beginnt sogar in reinem *g*-Moll. Gleichzeitig ist die erste Partiturseite geprägt von jenem Antagonismus zwischen Dur- und Mollterz, der ein Kennzeichen nicht nur von Schnittkes Klavierquintett, sondern auch vieler anderer seiner Werke ist. Mit der Tonfolge *b-h* beginnt das Beethovenzitat in Takt 5, der ganze viertaktige Komplex bis zum Ende von DSCH verläuft melodisch von *b* nach *h*, und das Beethoven-Monogramm der Takte 15f. steht ebenfalls in einem *g*-Moll, dessen Terz *b* am Schluss durch *h* ersetzt wird.

Ebenso wichtig wie die schubertisch labile, zwischen Moll und Dur schwankende Terz im stabilen Quintrahmen ist für Schnittkes Komponieren aber auch das umgekehrte Phänomen: das Komponieren mit einer stabilen Terz im variablen, chromatisch verschiebbaren Quintrahmen, also das Nebeneinanderstellen oder Übereinanderblenden von zwei Dreiklängen, die nur die Terz miteinander gemein haben¹³. Im Klavierquintett zeigt der auf die Doppelkadenz folgende fünfte Takt das Prinzip geradezu demonstrativ: Zum *d*-Moll-Dreiklang tritt, verbunden durch die gemeinsame Terz *f*, ein Des-

¹³ Vgl. dazu auch Schnittke selbst im Gespräch mit J. Hansberger (wie Anm. 12), S. 45f.

Dur-Dreiklang. (Latent liegt dieses Prinzip auch schon der Anfangskadenz zugrunde, insofern sie cis-Moll und C-Dur – mit gemeinsamer Terz *e* – bitonal übereinanderblendet.)

In Schnittkes 3. Streichquartett sind die Anfangskadenzen natürlich nicht bitonal, weil es sich um Zitate aus dem 16. Jahrhundert handelt. Bitonal ist erst die bei Ziffer 1 folgende Neuharmonisierung der Diskantklausel auf *g* von Takt 1 (die originale Klausel erscheint nun in der Bratsche). Diese Neufassung zeigt harmonisch genau die Phänomene vom Beginn des Klavierquintetts, ist also reiner, typischer Schnittke – Chiffre für den Komponisten selber nach all den Zitaten: Die Begleitstimmen zur Diskantklausel setzen quasi einen Halbton zu hoch an, und die Dreiklangsharmonien der Kadenz, H-Dur und c-Moll, sind verbunden über die gemeinsame Terz *dis* bzw. *es*.

Neben all den Bezügen zur Musikgeschichte, die im Beginn von Schnittkes Streichquartett enthalten sind, ist also auch noch eine Selbstreferenz einkomponiert: Der Quartettbeginn wirkt, obwohl er de facto auf 400 Jahre altes Material zurückgreift, zugleich wie eine paraphrasierende Neufassung der ersten fünf Takte von Schnittkes eigenem Klavierquintett. Genauer gesagt: Er ist so etwas wie eine Neukomposition des Klavierquintett-Beginns unter den erschwerten Bedingungen der Verwendung vorgefundenen, fremden Materials. (Ein weiterer, hintergründiger Bezug zum Klavierquintett wird erkennbar, wenn man bedenkt, dass Schnittke das Klavierquintett explizit dem Andenken seiner kurz zuvor verstorbenen Mutter gewidmet hatte. Im Streichquartett zitiert er vielleicht nicht zufällig Takte aus einem *Stabat mater*.)

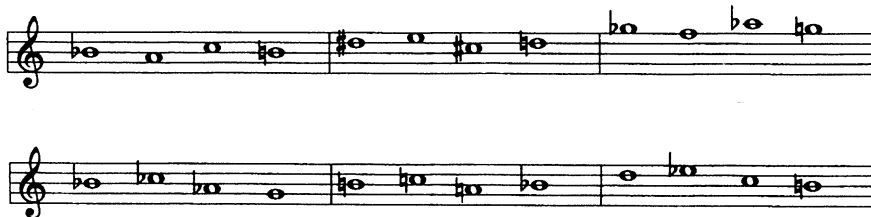
*

Mit alldem ist wahrscheinlich immer noch nicht vollständig erfasst, was der ersten Partiturseite von Schnittkes Quartett an innerem Beziehungsreichtum und historischem Gehalt eingeschrieben ist. Man kann diese Musik nämlich noch aus einem wiederum ganz anderen Blickwinkel heraus betrachten, gewissermaßen mit den Augen des jungen Kompositionsschülers Alfred Schnittke und mit den Kategorien der Wiener Schule, zu der sich Schnittke selber in gewisser Weise noch zählen konnte. Immerhin hatte er in den frühen 60er-Jahren bei einem Schüler Anton Weberns, Filip Herschkowitz, die Technik der Zwölftonkomposition studiert und bis 1969 auch einige mehr oder weniger streng zwölftönig organisierte Werke geschrieben.

Nimmt man die Takte 5-8 seines 3. Streichquartetts mit den Augen eines Webern-Schülers wahr und vergisst man für einen Augenblick, dass es sich um zwei Zitate handelt, dann sieht die Melodie (wenn auch nur auf den ersten Blick) durchaus wie eine typisch Webern'sche Zwölftonreihe aus. Die melodische Linie enthält zwar nur neun verschiedene Töne, sie umfasst aber auffälligerweise genau zwölf erklingende Töne, aufgereiht wie Perlen auf einer Kette, und nur ein einziger Ton – das *h* im Beethoven-Zitat – wiederholt sich in absolut gleicher Tonhöhe¹⁴. Vor allem aber erinnert die Struktur

¹⁴ Im Finale (bei Ziffer 12) variiert und erweitert Schnittke das Beethoven'sche Fugenthema dann

der Tonfolge sehr an die Art und Weise, wie vor allem Anton Webern seine Zwölftonreihen gebildet hat: Die Zwölftonfolge ist zur Gänze aus lediglich drei Intervallen gebildet: aus Halbtonschritt, großer und kleiner Sexte. Sie besteht ferner aus drei nahezu identischen Viertongruppen und sie ist intern beinahe symmetrisch angelegt. Die zweite Hälfte, beginnend mit dem Ton *a*, ist beinahe die Krebsumkehrung der ersten 6 Töne. Berücksichtigt man ferner noch, dass im Zentrum der Tonfolge mit *h-c-a-b* die Krebs-Gestalt des BACH-Motivs steht und dass man im Grunde auch die erste und dritte Viertonformel als Varianten der BACH-Formel verstehen kann, dann wird aus der vagen Webern-Nähe vollends eine ganz konkrete Bezugnahme: eine Anspielung nämlich auf Anton Weberns Streichquartett op. 28. Weberns Quartett, geschrieben in den späten 1930er-Jahren, basiert bekanntlich auf einer Zwölftonreihe, die ebenfalls aus der BACH-Formel entwickelt ist, nur etwas schematischer und dadurch perfekt symmetrisch. Transponiert man Weberns Reihe auf den Ausgangston *b* – was nach dem, was die Skizzen zeigen, auch die Originallage der Reihe ist –, dann besteht die Reihe aus dem BACH-Motiv, seiner transponierten Umkehrung und nochmals der (transponierten) Originalgestalt (Beispiel 5 oben). Neben Halbtonschritt und kleiner Terz erscheint als drittes Intervall nur die große Terz. Schnittkes Melodie ist, wie schon bemerkt, ebenfalls nur aus drei Intervallen konstruiert, und nach den Regeln der Reihenkomposition (denenzufolge die Oktavlage irrelevant ist) sind es sogar die gleichen drei Intervalle: Halbtonschritt, kleine und große Terz (vgl. die „oktavbereinigte“ Notierung von Schnittkes Melodie in enger Lage, Beispiel 5 unten).



Beispiel 5: Anton Webern, Streichquartett op. 28, Reihe auf *b* (oben); Schnittke, 3. Streichquartett, Takte 5-8 als Reihe notiert (unten)

In Weberns Streichquartett ist der Bezug zur BACH-Formel verschleiert durch die notorische Aufspreizung der Intervalle in verschiedenste Oktavlagen, durch Überlappungen und die Transposition der Reihe von Anfang an: Das Werk beginnt so real mit *g*-

so, dass eine echte Zwölftonmelodie entsteht, mit der Tonfolge *c'-cis'-h'-b'-d'-dis'-e''-f'-fis'-g-gis'-a''*, wobei er die Melodie in der vom Werkbeginn her bekannten, akkumulierenden Liegetextur präsentiert. Dies belegt vollends, dass Schnittke in der Tat schon am Anfang Beethovens Fugenthema als Keim für eine Zwölftonreihe begreift.

$fis^2 + a^1 - gis^3$. Hält man Schnittkes Quartett daneben, dann fällt bei allen gravierenden Unterschieden immerhin auf, dass auch dieses Werk mit den Tönen *g* und *fis* beginnt – zwar in Gestalt einer Kadenz von Lasso, aber eben doch mit denselben Tönen wie Weberns Streichquartett und mit dem gleichen tonalen Zentrum *g*.

Mit der versteckten Bezugnahme auf Weberns Opus 28 – der im Übrigen eine real zwölftönige Struktur in den Monogramm-Takten 11-16 korrespondiert¹⁵ – spielt Schnittke also auf einen weiteren Markstein in der Geschichte des Streichquartetts an, und er erweist damit zugleich demjenigen Komponisten seine Reverenz, der neben Bach und Schostakowitsch für sein eigenes Lernen und Schaffen in den Sechziger-Jahren so große Bedeutung hatte, eben Anton Webern. Wobei die Hommage, um es zu wiederholen, kurioserweise musikalisch-technisch bewerkstelligt wird durch das Kombinieren von zwei Zitaten aus dem Werk ganz anderer Komponisten: die Kombination des Beethoven'schen Fugenthemas mit dem Schostakowitsch-Monogramm. Gerade das aber ergibt einen besonderen Sinn. Allen drei zitierten oder quasi-zitierten Themen nämlich – dem Beethoven-Thema, der Webern-Reihe und dem Schostakowitsch-Monogramm – ist gemeinsam, dass sie selber schon eine latente Hommage an Johann Sebastian Bach darstellen, insofern sie auf hintergründige Weise mit der BACH-Formel spielen. (Das kann man auch bei Schostakowitsch unterstellen.) Insofern verweist Schnittke musikalisch auf Beethoven, Webern und Schostakowitsch nicht nur als herausragende Quartettkomponisten, sondern auch als Komponisten, die in besonderer Weise jeweils selber dem Schaffen von Johann Sebastian Bach verpflichtet sind – demjenigen Komponisten, den Schnittke, wie erwähnt, als das geheime Zentrum seines eigenen Oeuvres verstanden hat und als schlechthin die Wurzel von allem in der Musik. (Nebenbei bemerkt, lässt das Verfahren, Beethovens Fugenthema gleichsam durch die Brille Weberns zu betrachten, daran denken, wie Schnittke die Lehrmethode von Filip Herschkowitz bei der Sonatenform beschrieb: „(...) er gab seinen Schülern lediglich weiter, was einst Webern ihm über Beethovens Sonaten erzählt hatte“¹⁶.)

Die drei verbalen „Quellenangaben“ am Beginn der Partitur von Schnittkes Streichquartett sind also quasi nur die Spitze des Eisbergs, nicht viel mehr als erste Hinweise auf ein hochkomplexes System von Verweisen auf teilweise noch untereinander vernetzte Bezugspunkte in der Musikgeschichte, der Gattungsgeschichte und – siehe Klavierquintett – dem eigenen Oeuvre von Schnittke. Alles aber ist musikalisch so formuliert, dass man nichts davon wissen und wahrnehmen muss, um trotzdem die Musik als einen in sich logischen, ja außerordentlich stringent sich entwickelnden Prozess der Arbeit mit einer intervallischen Grundstruktur verstehen zu können – einer Viertonformel aus zwei Halbtonschritten im Abstand eines (variablen) größeren Intervalls.

*

¹⁵ Die Takte 12-16 – das Lasso-Monogramm ab seinem dritten Ton, seine anschließende transponierte Umkehrung zu $f^{\flat} - c^{\flat} - h - fis$ und die sechs Töne des Beethoven-Monogramms – ergeben zusammen eine Zwölftonfolge.

¹⁶ *In memoriam Philip Herschkowitz* (1988), in: *Über das Leben und die Musik* (wie Anm. 8), S. 280.

Nicht nur die Entfaltung des thematischen Materials in den ersten 16 Takten thematisiert Musikgeschichte, auch der Satzverlauf insgesamt – der hier nicht mehr im Einzelnen analysiert werden kann – scheint dies zu tun, und zwar in Gestalt eines auskomponierten Prozesses von reiner Diatonik hin zu immer chromatischeren und dissonanteren Strukturen. Der Prozess setzt in Takt 27 quasi im 16. Jahrhundert an: Ein rein diatonischer „Soggetto“ in G-mixolydisch, der eine melodische Wendung aus dem Beginn von Lassos *Stabat mater* frei paraphrasiert, wird in streng kanonischem Satz durchgeführt. Der archaisierenden, strikt diatonischen und vorzeichenlos notierten Melodik, in die erst nach sechs Takten – durch die Lasso'sche Diskantklausel vom Satzanfang – Leittönigkeit und Chromatik eindringt, korrespondiert in der Vertikalen ein Satz, der infolge des Kanonprinzips eine wachsende Zahl von nicht „stillechten“ Dissonanzen bis hin zu Sekundparallelen enthält, vergleichbar Strawinskys *Pulcinella*-Musik. Weitere Kanon-Abschnitte folgen, nun mit Einsätzen auf wechselnden Stufen, wodurch der Satz immer dissonanter wird und schließlich ein Stadium erreicht, in dem sich (Takt 48) ohne Bruch das hochchromatische Thema von Beethovens *Großer Fuge* anschließen lässt. Eingeführt wird es exakt in der gleichen Textur wie der diatonische Soggetto in Takt 27: als vierstimmiger, enger Einklangskanon auf *g*, der sich hier aber alle zwölf chromatischen Stufen erschließt und zu atonalen Strukturen vorstößt, die sich wiederum gegen Ende des Satzes, den diatonischen Soggetto wiederaufgreifend, zu nahezu clusterartigen Texturen verdichten.

Insgesamt lässt sich so der erste Satz verstehen als Studie über den strengen Kontrapunkt und seine Traditionen, von der diatonischen Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts über die barocke Fugentechnik bis hin zu Beethovens hochchromatischer *Großer Fuge* für Streichquartett, die wiederum – das scheint Schnittkes Musik demonstrieren zu wollen – schon im frühen 19. Jahrhundert den Vorhang zur Musik des 20. Jahrhunderts, zur Emanzipation der Dissonanz und zur Dodekaphonie aufgerissen hat.

Der Mittelsatz von Schnittkes 3. Streichquartett, der einzige schnelle Satz der dreisätzigen Form, thematisiert ebenfalls Musikgeschichte und Geschichte des Kontrapunkts, aber chronologisch viel später ansetzend und auf die Gattungsgeschichte bezogen. Der atemlos wirkende, anfangs ganz tonal in *g*-Moll stehende Agitato-Satz beginnt mit einem echten Streichquartett-Thema im Stil des 19. Jahrhunderts (Beispiel 6).

Die Violinmelodie wird – die zentrale Technik aus dem ersten Satz aufgreifend – von der Bratsche im Kanon begleitet und ansonsten gestützt von einem ostinaten Begleitsatz. Die Anfangswendung *d-g-a-b* der Themenmelodie kennt man bereits aus dem ersten Satz als den Beginn des (dort noch kaum verarbeiteten) Monogramms *Ludwig van Beethoven*; der Bass markiert dazu mit den ostinaten Tönen *g* und *d* die Grundstufen der Doppelkadenz vom Beginn des Werks. Beethoven ist hier aber noch in anderer, auch sinnlich erfahrbare Weise gegenwärtig. Hinter der Musik schimmert nämlich als Modell unverkennbar der Finalsatz von Beethovens Streichquartett *a*-Moll op. 132 durch, das im Stile einer Agitato-Arie beginnende *Allegro appassionato*. Die Themenmelodik beider Sätze ist zwar durchaus verschieden, aber gestisch doch recht ähnlich mit der Betonung jeweils von Grundton, Terz und Unterquarte und auch ähnlicher Rhythmik.

Agitato I II

The musical score is for the beginning of the second movement of Schnittke's String Quartet, 3rd movement. It is marked 'Agitato' and consists of three sections labeled I, II, and III. Section I (measures 1-5) is marked 'P (2a volta f)'. Section II (measures 6-11) is marked 'P (2a volta f)' and includes dynamic markings like 'ff' and 'f'. Section III (measures 12-19) is marked 'pp' and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Beispiel 6: Schnittke, 3. Streichquartett, Beginn des 2. Satzes (©1984 by Universal Edition A.G. Wien, mit freundlicher Genehmigung)

Vor allem aber spielt die Textur von Schnittkes Thema deutlich auf den motorischen, ostinaten Begleitsatz von Beethovens Thema an; neu ist hier nur die Kanontechnik.

Der hörbare Bezug zu Beethovens a-Moll-Quartett – auf dessen Beginn ja, wie bereits erwähnt, schon Schostakowitschs 8. Streichquartett mit seiner DSCH-Thematik anspielt – ist aber nur eine Schicht der Musik. Auch dieser Satzanfang ist (wie man in Anlehnung an die Theoriesprache der Postmoderne-Diskussion formulieren könnte) „doppelcodiert“. Das vollständige Beethoven-Monogramm mit allen sechs Tönen erscheint erst in den Takten 7 und 8, in der 2. Violine – just in dem Moment, in dem die Musik zum ersten Mal heftig aus dem Stil herausfällt, umkippt in ein scheinbar chaotisches, atonales Durcheinander. Sie tut das aber nicht irgendwie, sondern mit Mitteln der Zwölftontechnik: Die 1. Violine spielt mit ihren Triolen im Fortissimo genau zwölf verschiedene Töne, und nicht irgendwelche, sondern zunächst die Krebsgestalt des Beethoven-Monogramms (das die zweite Geige original spielt), beginnend also mit dem letzten Ton *h*¹⁷, und dann unmittelbar anschließend die Originalgestalt des Beethoven-Monogramms, aber um einen Tritonus nach *as* transponiert und von Moll nach Dur verändert zu *as-des-es-f-c-fis*.

Mit dieser verdurten und tritonusersetzt mit *as* beginnenden Fassung fährt Schnittke dann bei Ziffer 2 in Des-Dur statt g-Moll fort. Er verwendet also hier (und dann auch im weiteren Satzverlauf) das Beethoven-Monogramm mit seinen sechs (verschiedenen) Tönen als erste Hälfte einer Zwölftonreihe, die annähernd spiegelsymmetrisch ist – so, wie man das etwa aus Anton Weberns Symphonie op. 21 oder Alban Bergs *Lyrischer Suite* für Streichquartett kennt: Die zweite Hälfte der Reihe ist gewonnen aus der tritonuseretzten Durfassung der ersten Hälfte. Damit zeigt Schnittke, dass sich nicht nur – wie am Beginn des ersten Satzes demonstriert – das Beethoven'sche Fugenthema samt anschließendem DSCH-Monogramm in Webern'scher Weise latent zwölftönig verstehen lässt, sondern dass auch das musikalische Monogramm *Ludwig van Beethoven* dodekaphon verstanden und als Material zur Entwicklung zwölftönig organisierter Strukturen verwendet werden kann. Wobei das Moment der Tritonusversetzung selbst wiederum abgeleitet werden kann aus dem Lasso-Monogramm des ersten Satzes. So wie sich dort (vgl. Beispiel 1, T. 11f.) mit *a-d-es-as* zwei Quartan im Tritonusabstand gegenüberstehen, ist auch hier im zweiten Satz die Quartanconfiguration *d-g-as-des* für die Melodik, aber auch die tonale Disposition des Hauptthemas wie des Satzes konstitutiv.

Wie zur Bestätigung dessen wird Lasso unmittelbar im Anschluss motivisch in das Spiel einbezogen. In Takt 17 kehrt die Lasso-Kadenz vom Beginn des Werkes wieder und führt den Satz nach c-Moll, der Tonart des 8. Streichquartetts von Schostakowitsch und im Übrigen auch derjenigen Tonart, die sich bei einer Harmonisierung des DSCH-Motivs gleichsam von selbst einstellt. (Schnittke hatte die Tonart c-Moll schon in Takt

¹⁷ Genau genommen sind – fraglos aus spieltechnischen Gründen – die Anfangstöne *d* und *g* des Monogramms vertauscht, sodass es sich nicht exakt um den Krebs handelt.

17 des 1. Satzes auffällig im Fortissimo herausgestellt, und mit eben diesem c-Moll beginnt er dann auch den Finalsatz.) In Takt 19 erscheint nun in der „Schostakowitsch-Tonart“ c-Moll das Hauptthema des Mittelsatzes in der Bratsche in einer Sequenzkette, allerdings leicht verändert: Der achte Ton der Themas ist von *c* nach *h* erniedrigt. Dadurch aber wird aus der vom Beethoven-Monogramm herkommenden Melodie unversehens eine Umschreibung oder Umspielung der Monogramm-Formel *d-es-c-h* – Beethoven wird, wenn man so will, mit dem Namen Schostakowitsch überblendet (so wie das Schostakowitsch selbst am Beginn seines 8. Streichquartetts tat). Das Ganze wiederum ist hier zugleich Begleitstimme zum Thema aus Beethovens *Großer Fuge*, das die beiden Violinen darüber spielen, rhythmisch akzelerierend und so schrittweise hochsequenziert, dass sich die Melodik bald in real zwölfstimmige Strukturen verwandelt.

Ab Takt 34 wird dann das Beethoven-Monogrammmthema *d-g-a-b-h-e* zusammen mit seiner tritonuserhöhten Durfassung regelrecht als Zwölftonreihe verarbeitet und schließlich, nach einer Generalpause, auch zum thematischen Material für den in der Textur scharf kontrastierenden Mittelteil, der, wie schon der Satzanfang, ebenfalls deutlich auf einen Satz aus Beethovens a-Moll-Quartett op. 132 anspielt: den *Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*. (Auch bei diesem handelt es sich wohl gemerkt wieder um einen Satz, der selbst schon archaisierend Musikgeschichte thematisiert.) Vier Choralzeilen in getragener Kantionalsatz, deren Melodien sich jeweils zu Zwölftonstrukturen ergänzen, werden nach dem Modell der Choralbearbeitung unterbrochen durch bewegtere Zeilenzwischenspiele, die Schnittke (anders als Beethoven) nicht als Vorausimitationen gestaltet, sondern aus den anderen Themen des Werks gewinnt: dem Beethoven'schen Fugenthema, dem DSCH-Motiv, dem Beethoven-Monogramm und dem Lasso-Monogramm. Die hier einzig fehlende Lasso-Diskantklausel wird dann ab Takt 140 durchgeführt und zum Ausgangspunkt für eine nochmalige Steigerung des Dissonanzgrads und der Chromatisierungstendenz: Die Klausel wird verengt zu vierteltöniger Melodik und Glissandi und generiert so extrem scharf dissonierende Strukturen, die wenig später die Grenze zum bloßen Geräusch streifen. Die zweimal vom späten Beethoven ausgehende Musik ist via Dodekaphonie gleichsam endgültig im 20. Jahrhundert angekommen und an den äußersten Grenzen dessen, was sich noch als kontrapunktische Strukturen wahrnehmen lässt.

*

Beim dritten und letzten Satz, der mit seiner Trauermarsch-Gestik eine Art weltliches Gegenstück zum Ausgangspunkt, der geistlichen Trauermusik des *Stabat mater*, und zum Zentrum der Form, der stilisierten Choralbearbeitung, bildet, muss ein Blick auf die letzte Partiturseite genügen (Beispiel 7).

Schnittke greift hier alle thematischen Fäden des Werkes noch einmal auf, um sie eng zusammenzubinden: das DSCH-Motiv und das Lasso-Monogramm (T. 86ff., Mittelstimmen, und T. 95f.), das Beethoven-Monogramm und das daraus gewonnene Thema des zweiten Satzes (1. Violine, T. 93f. und T. 86ff.) wie auch die zwölfstimmige Cho-

The musical score is divided into three systems, each containing four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 84-88): Measure 84 is marked with a box containing the number 16. Above the first staff, the tempo changes from *rall.* to *a tempo*. The first staff has a *pizz.* (pizzicato) marking. The second and third staves have *pp sub.* (pianissimo, sul ponticello) markings. The fourth staff has a *pp sub.* marking. The dynamics range from *pp* to *p*.

System 2 (Measures 89-92): Measure 89 is marked with a box containing the number 17. Above the first staff, the tempo changes from *a tempo* to *accel.* (accelerando). The first staff has an *arco* (arco) marking. The second and third staves have *mp* (mezzo-piano) markings. The fourth staff has a *mp* marking. The dynamics range from *f* (forte) to *mp*.

System 3 (Measures 93-96): Measure 93 is marked with a box containing the number 18. Above the first staff, the tempo changes from *accel.* to *a tempo*. The first staff has a *pizz.* marking. The second and third staves have *p* (piano) markings. The fourth staff has a *p* marking. The dynamics range from *p* to *pp* (pianissimo). The section ends with a *morendo* (diminuendo) marking.

Beispiel 7: Schnittke, 3. Streichquartett, Schluss (© 1984 by Universal Edition A.G. Wien, mit freundlicher Genehmigung)

ralmelodik des Mittelsatzes (1. Violine, T. 90f.). Und er beschließt das Werk so, wie er es begonnen hatte: mit einer veritablen Kadenz, einer leise gezupften, mehrstimmigen Kadenz in der 1. Violine. Diese Kadenz aber hat es in sich. Zunächst einmal wird sie beherrscht von der Lasso'schen Diskantklausel auf *g* aus Takt 1, die nun allerdings hier nicht mehr trugschlüssig nach *c* umgebogen wird, sondern endlich – jetzt erst, nach fast 20 Minuten Musik – ihr eigentliches Ziel, den *g*-Klang erreichen darf. Die Oberstimme dieser Kadenz zeichnet mit *d-g-a-b* den Beginn des Beethoven-Monogramms, und die zweite Stimme markiert mit *d-s-c-h* die Monogramm-Formel von Schostakowitsch, womit sie zugleich auch den Beginn des Themas von Beethovens *Großer Fuge* op. 133 mit abdeckt (denkt man sich die Töne *c* und *h* eine Oktave höher). Beide Formeln zusammen aber erzeugen im Schlussakkord die (für das Werk ja ebenfalls konstitutive) Doppelung der Terz, jene Gleichzeitigkeit von *b* und *h* über dem Grundton *g*, die etwa auch den dritten Satz von Schostakowitschs 8. Streichquartett, den DSCH-Walzer in *g*-Moll, prägt.

Mit *b* und *h* sind zugleich die Rahmentöne der Formel BACH im Schlussklang vereinigt, während der vorletzte Akkord deren mittlere Töne *a* und *c* enthält. Im Übrigen ist die Verwendung der vier Töne von BACH zu einer Violinkadenz in *G*-Dur/Moll auch noch ein latentes Selbstzitat aus dem Schluss von Schnittkes 2. Violinsonate, seinem ersten polystilistischen Werk, das 1968 so Furore gemacht hatte: Dort spielt die Violine allein am Schluss eine ganz ähnliche, ebenfalls aus vier Akkorden bestehende und mit demselben Akkord schließende Kadenz in *G*-Dur/Moll, in der die BACH-Formel und ihr Krebs simultan erklingen.

Auch das für den Mittelsatz so relevante Moment der Dodekaphonie schließlich ist in den Schlusstakten des Quartetts präsent, insofern die liegenden Begleitstimmen zur Violinkadenz die zur Zwölftönigkeit noch fehlenden Töne beisteuern (charakteristischerweise mit Dreiklängen auf *cis* und *d*, die in der für Schnittke typischen Weise die Terz gemeinsam haben). Der Unterstimmensatz für sich aber lässt sich noch als letzte Hommage an Schostakowitschs 8. Streichquartett lesen, endet dieses doch in genau einer solchen Textur aus lang gehaltenen Liegetönen *pianissimo* und *morendo*. Und damit nicht genug: Es scheint so, als wollten die Schlusstakte neben alldem auch noch den Schluss von Béla Bartóks letztem, dem 6. Streichquartett von 1939, evozieren, wo das Cello unter einem überhängenden Pianissimo-Liegeklang *d-a* eine sehr ähnliche, dreistimmige Pizzicato-Kadenz aus ebenfalls vier Akkorden (mit einem Zwischenton nach dem zweiten) spielt. Auch dort umreißt die Kadenz melodisch die Hauptthematik des Werkes, den Beginn des *Mesto*-Themas, das alle Sätze eröffnet und von Bartók im Herbst 1939 offenbar nachträglich dem Werk hinzugefügt worden ist, als Trauermusik auf den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs¹⁸. Dem resignativen Charakter von Bartóks *Mesto*-Musik mit ihrer hochchromatischen Melodik und ihren archaisierenden Kanon-Texturen steht Schnittkes Quartett jedenfalls durchaus nahe, und mit seinem Trauermarsch-Charakter entspricht das Finale semantisch natürlich unmittelbar Bartóks *Me-sto*-Finale.

¹⁸ Vgl. Benjamin Suchoff, *Structure and Concept in Bartók's Sixth Quartet*, in: *Tempo* 83, 1967-1968, S. 3-11.

Was am Anfang von Schnittkes Quartett noch nebeneinander gestanden hatte, wie ein Sammelsurium von ganz heterogenem thematischen Material verschiedenster Herkunft, und was dann in drei Sätzen durchgeführt worden ist, wird in der leise gezupften Schlusskadenz also endgültig fusioniert, oder umgekehrt gesehen: Es erweisen sich alle Motive, Themen und Monogramme als Bestandteile einer bimodal neuharmonisierten, schlichten Diskantklausel aus dem 16. Jahrhundert – einer Klausel, die als Allerweltsformel in der älteren Musikgeschichte millionenfach vorkommt und doch etwas Besonderes ist, wenn man die Sache musikhistorisch betrachtet. Mit ihr nämlich beginnt im 15. Jahrhundert nichts Geringeres als der Einzug der Chromatik in die abendländische Musik. Das Hochalterieren eines leitereigenen Tons zum chromatischen Leitton, das bei solchen Klauseln zuerst nur in der Musizierpraxis angewandt und erst mit einiger Verzögerung dann auch von der Notationspraxis übernommen worden ist, war wohl das erste chromatische Moment, das in die bis dahin rein diatonisch funktionierende Musik des Mittelalters eindrang. In sich trug eben diese Leittonalteration an den Kadenzstellen aber – so könnte man, die folgenden Jahrhunderte überblickend, sagen – schon den Keim zum Ausbrechen aus der siebentönigen Diatonik. Latent enthielt das Verfahren schon die Sprengkraft zur Auflösung der Tonalität, so etwas wie den genetischen Code, aus dem viel später dann die romantische Alterationsharmonik und die *Tristan*-Chromatik erwachsen ist, und damit letzten Endes auch die musikalische Moderne mit ihrer Gleichbehandlung (wenn nicht sogar weiteren Unterteilung) aller zwölf Stufen der chromatischen Leiter.

Versteht man die extrem formelhafte, ganz unpersönliche Diskantklausel, mit der Schnittke sein Streichquartett eröffnet, in dieser Weise musikhistorisch, nämlich als Keimzelle schlechthin aller Chromatik in der abendländischen Musikgeschichte, dann lässt sich Schnittkes Werk insgesamt auch lesen als musikalischer Essay über die Entwicklung der Mehrstimmigkeit von reiner, vorzeichenlos notierbarer Diatonik (1. Satz T. 27ff.) über immer stärker mit Chromatik angereicherte Strukturen bis hin zu durchchromatisierter Atonalität, Dodekaphonie und Vierteltonmusik (2. Satz T. 140ff.) – wobei dieser Essay in Tönen, wenn er die Klausel in verschiedensten Texturen immer wiederkehren lässt, gleichsam darauf insistiert, dass letzten Endes die Leittonalteration in der alten Diskantklausel die Wurzel all dieser Entwicklungsdynamik ist – einer Entwicklungsdynamik, durch die vor allem ja die abendländische Musikgeschichte sich von allen anderen Musikkulturen der Welt unterscheidet.

*

Wenn postmoderne Musik sich allgemein als eine Musik definieren lässt, die Doppel- oder Mehrfachcodierung und Stilpluralismus zum Prinzip erhebt¹⁹, dann ist Schnittkes 3. Streichquartett geradezu ein Extrembeispiel postmoderner Kunst, ein Werk, das die

¹⁹ Vgl. z. B. Siegfried Mauser, *Zur Theoriebildung der musikalischen Moderne/Postmoderne-Diskussion*, in: Jahrbuch der Bayer. Akademie der Schönen Künste 4, 1990, S. 368-383, bes. S. 380.

Prinzipien postmoderner Ästhetik auf die Spitze treibt und – trotz überschaubarer Thematik – mit einer kaum noch überschaubaren Fülle von internen und externen Referenzen, Konnotationen und Verständnisebenen arbeitet. Was das Verfahren der Mehrfachcodierung betrifft, sei nur an die ersten beiden Takte erinnert: Sie sind einerseits eine abgegriffene Allerweltsklausel quasi ohne Copyright, andererseits doch ein Lasso-Zitat aus dem 16. Jahrhundert, ferner sind sie Selbstreferenz, indem sie auf Schnittkes Klavierquintett verweisen und dessen Anfangskadenz gewissermaßen variieren. Zugleich exponieren sie die thematische Keimzelle des Werks, liefern in gewisser Weise das Ausgangsmaterial für die folgenden Zitate, Motive und Monogramme und für eine autonom musikalische Satzentwicklung von eigener Plausibilität und Logik, die durchaus Beethovens Arbeit mit derselben subthematischen Viertonformel in seinen letzten Quartetten vergleichbar ist und die auch ohne Zitate kaum stringenter gestaltet sein könnte.

Das in diesen Entwicklungsprozess integrierte DSCH-Motiv ist noch komplizierter mehrfachcodiert: Es ist erstens das Monogramm von Schostakowitsch, zweitens Verweis auf das Hauptmotiv von Schostakowitschs autobiographischem 8. Streichquartett, wo es zu Beginn wiederum weiterverweist auf Beethovens Quartett op. 132 (das dann in Schnittkes 2. Satz direkt thematisiert wird); drittens fungiert es bei Schnittke als logische Fortsetzung des vorausgehenden Themas von Beethovens *Großer Fuge*. Mit diesem zusammen bildet es viertens eine Folge von zwölf Tönen, die auf die Tradition symmetrisch strukturierter Zwölftonreihen verweist und speziell auf Anton Weberns Streichquartett op. 28; und fünftens verweisen die zitierten Motive von Beethoven und Schostakowitsch ihrerseits auf die Monogrammformel BACH, ebenso wie das schon Weberns Zwölftonreihe in op. 28 tut, die dahinter schattenhaft erkennbar wird. Sechstens wird das DSCH-Motiv zur Wurzel für die Einführung von Monogramm-Motiven auch zu den musikalisch bereits zitierten Komponisten Lasso und Beethoven und siebentens liefert es bereits die Hüllkurve für das Beethoven-Monogramm von Takt 15.

Was aber völlig fehlt im ganzen Werk, ist das Moment von Willkür in der Wahl und der Verknüpfung des fremden Materials – die sprichwörtliche „postmoderne Beliebigkeit“, die Attitüde des leichthin auskomponierten „anything goes“. Im Gegenteil: Schnittkes Quartett präsentiert sich gerade in seinem forcierten Stilpluralismus als ein Werk, das ganz entschieden festhält am Postulat der musikalischen Moderne nach strenger Konstruktion und Determination fast aller Momente der Musik. Jeder Ton beinahe lässt sich „logisch“ erklären und aus dem Ausgangsmaterial ableiten – beinahe ebenso wie bei seriell durchkonstruierten Kompositionen der 50er- und 60er-Jahre. In dieser Hinsicht jedenfalls setzt das Werk durchaus die Avantgarde der 60er-Jahre mit ihrer rigiden Ästhetik fort.

Den meisten Kompositionen der Avantgarde aber hat Schnittkes Musik voraus, dass sie den aufmerksamen Hörer auf magische Weise in einen musikhistorischen Reflexionsprozess hineinzieht. Sie thematisiert in Tönen Musikgeschichte, stellt Traditionsbezüge her und legt Traditionslinien in der Musikgeschichte offen. Insgesamt gesehen lässt sich Schnittkes 3. Streichquartett sogar mindestens in dreifacher Weise als musik-

historische Reflexion lesen: als autobiographischer Essay über die musikalische Prägung des Komponisten Schnittke und wichtige Stationen seines Schaffens (mit Verweisen auf Schlüsselwerke wie das Klavierquintett und die 2. Violinsonate), als Essay über die Gattung Streichquartett, nämlich über gattungsimmanente Traditionslinien von Beethoven über Webern und Bartók bis hin zu Schostakowitsch (dessen achtem, ebenfalls schon mit einem Zitatenreigen arbeitenden und ebenfalls autobiographischen Streichquartett Schnittkes Quartett in besonderer Weise verpflichtet erscheint) und schließlich als Essay über die Geschichte der abendländischen Polyphonie vom 16. Jahrhundert über Beethovens hochchromatischen Kontrapunkt bis zur Zwölftontechnik und Vierteltonmusik, mit Bach als dem geheimen Zentrum von allem und der leittönigen Diskantklausel als Wurzel für die fortschreitende Auflösung von Diatonik und Tonalität. (Ein möglicher vierter Deutungshorizont als Trauermusik, die vielleicht schon den Tod des Komponisten im Blick hat, wurde hier nur kurz angerissen; er scheint jedenfalls mehrfach auf: im *Stabat mater*, im Bezug zum Klavierquintett, im Trauermarschgestus des Finales, im Verweis auf Bartóks 6. Quartett und im Bezug zu Schostakowitschs 8. Quartett mit seinem autobiographischen und historisch-politischen Nachrufcharakter.)

Drei oder vier musikhistorische Essays gleichzeitig vortragen – das kann kein Redner, sondern nur die Musik, wenn sie in so hochkomplexer Weise Musikgeschichte reflektiert wie dieses Streichquartett. Und wenn der Musikhistoriker dann auch noch staunend wahrnimmt, was er bei seinen Analysen meistens ausblendet: nämlich wie wunderschön und ergreifend das sinnliche Ergebnis dieser Reflexionen in der gespielten Interpretation klingt, dann kann er nur noch neidvoll verstummen.